Nr. 16. Dnia 15-go sierpnia 1927 r. RoK II.

MUZYK WOISKOWY

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY KULTURZE MUZYCZNEJ W ARMJI POLSKIEJ

Popierany i polecony przez M. S. WojsK. pismem z dnia 4-go sierpnia 1926 r. L. dz. 25547/org. mob.

Wychodzi dnia 1-go i 15-go Każdego miesiąca

Założyciel i naczelny redaKtor: EUGENJUSZ DAWIDOWICZ, zamieszKały w Grudziądzu.

Warunki prenumeraty:

miesięcznie z przesyłką	. 1.00 zł.
kwartalnie........................	. . 3.00 „
półrocznie........................	6.00
rocznie..............................	12.00
Cena pojedyńczego egz.	70 gr.
Konto P. K. 0. Poznań	Nr. 208 081

Redaktor odpowiedzialny: Antoni Wieczorek zamieszk. w Grudziądzu

Adres Redakcji i Administracji:
Grudziądz, Tuszewska Grobla 181.
Nr. telefonu 430.

Zastępstwa Redakcji:
w Warszawie, ul. Chmielna 130 m. 7.
Nr. telefonu 81-86.
we Lwowie, ul. Zygmuntowska 7 II.
p. kpt.-kplm. W. Wilkuszewski.

Ceny ogłoszeń:

Wielkość	1 raz zł	3 razy zł	5 razy zł	10 jazy zł
Cała strona	70	150	200	350
V2 strony	40	90	125	225
¹|4 strony	25	6o	100	175
¹|s strony	15	35	50	85
^le strony	10	25	35	65

Ogłoszenia na okładce 25 % drożej. - Ogłoszenia w tekście 50% dr 3żej. - Zt ogłoszę nie dro me 1 zł

ERWIN STEIN.

Co to jest muzyka „atonalna"?

Mówi się dziś wiele o ,,atonalnej" muzyce. „Atonalność[14] stała się hasłem, wokół którego rozgorzała walka rozmaitych partji (niestety istnieją takie również w życiu muzycznem). Jedni objaśniają, że tak zwana atonalność jest naturalnym wynikiem rozwoju muzyki. Inni znów twierdzą, że atonalna muzyka, wcale nie jest muzyką. Któż więc ma rację?

Zastanówmy się, co oznacza to nadużywane słowo. W muzyce ostatnich stuleci były tonacje durowe i mollowe najważniejszymi środkami. W utworze muzycznym był władającym j e d e n t o n, on zaczynał i on kończył, wszystkie melodje i harmonje w danym utworze odnosiły do niego; melodyjną i harmoniczną strukturę układał kompozytor w ten sposób, że związek ten był zawsze widocznym. Tem samem zapewnioną była jednolitość i zwartość, porządek, jednem słowem: forma. Otóż muzykę, która stoi pod władzą znanych tonacji, u której w obrębie jednego utworu najważniejszym jest j e d e n ton, ton zasadniczy, nazywamy m u z y k ą t o n a l n ą.

Lecz ponieważ przez tonacje pewien związek już z góry był zapewniony, starali się kompozytorowie uczynić go kunsztowniejszym i bardziej skomplikowanym. Zbaczano, modulowano w przebiegu utworu coraz to bardziej odległe tonacje, by wrócić następnie do zasadniczej i w ten sposób zachować tonalność; wprowadzano coraz to nowe współbrzmienia jako akordy do tonacji w odniesieniu do zasadniczego tonu. Obszar tonacji stawał się coraz większym. Początkowo stanowiły tonację tylko siedem tonów skali i stworzone z nich akordy, lecz z czasem umieszczono w nich wszystkie 12 tonów naszego systemu tonowego — początkowo bez uszczerbku władzy tonu zasadniczego. Lecz stopniowo wynajdywano coraz to śmielsze harmoniczne i melodyjne kombinacje. Posiadamy już utwory Brahmsa, a tembar.dziej Wagnera, w których prawie że nie ma głównego trójdźwięku zasadniczej tonacji (np. Brahms utwory na fortepjan op. 119 Nr. 1 i Wagner wstęp do Tristana). A w obliczu harmoniki Regera, Straussa, która obraca się często więcej poza obrębem, niżeli w ramach wyznaczonej tonacji, stała się piekącą kwestja, czy trzymanie się zasadniczej tonacji nie jest już raczej trzymaniem się fikcji; czy przeznaczenie tonacji na kraju systemu nutowego (które z początku ułatwiało czytanie), nie jest czczym formalizmem, utrudniającym raczej czytanie; czy muzyka w rzeczywistości musi bezwzględnie i po wszystkie czasy być tonalną; i czy ona raczej w wielu wypadkach nie jest nią już wcale tam, gdzie się jeszcze za taką wydaje.

Kiedy więc czyniono pierwsze próby komponowania świadomie bez tonacji, a więc a t o n a l n i e, muzyka ta zasadniczo wcale inaczej nie wyglądała, jak najśmielsze dzieła ostatniego tonalnego okresu. Największa różnica leżała może w zakończeniach. Poprzednio k o ń c z o n o przynajmniej głównym akordem zasadniczej tonacji, dosyć często bez zadawalającego uczucia; gdyż skromny trójdźwięk nie stał w żadnym stosunku do innych skomplikowanych akordów. Teraz zaś kompozytor starał się osiągać efekt zakończenia innymi bardziej równorzędnymi środkami. Nie do zapoznania zaś jest, że właśnie nowość zakończenia wywoływała zdumienie z powodu niezwykłości — jak wszystko niezwykłe.

Atonalną jest więc muzyka, która wyciągnęła konsekwencje z zapoczątkowanego przez największych mistrzów rozwoju harmoniki i melodyki; muzyka, która nie zna tonacji. Nie oznacza to żadną miarą anarchji, lecz tylko nowy porządek. Każdy sens i związek muzykalny polega na tem, że tony jako części składowe melodji lub akordu stoją w pewnym wzajemnym stosunku do siebie. Ten wzajemny stosunek tonów nie musi być bezwzględnie pod opieką jakiegoś zasadniczego tonu: tonacji. Mylnem jest, że gamy durowe i mollowe są jedynemi możliwemi podstawami naszej muzyki. Dzieła Palestriny i innych wielkich mistrzów jego czasów nie opierają się na nich (lecz na poprzedzających je, t. zw. tonacjach kościelnych); inne ludy mają całkiem odmienne skale. Nasze tonacje były świetnym środkiem artystycznym, lecz koniec ich nie oznacza jeszcze wcale końca muzyki.

Co przedewszystkiem zwraca uwagę słuchacza w muzyce atonalnej, to czem ludzie się gorszą, jest jednakowoż w samej rzeczy nie brak tonacji, tylko liczne jej „dyssonanse". Czyż ciągle należy przypominać, że niegdyś uważano za dyssonans nawet tercję, że ucho odczuwa każdy nowy dźwięk za dyssonans. Że muzyka Bacha, Mozarta i Beethovena roi się od dyssonansów, że więc widocznie znajdywały one ich upodobanie, a nie dopiero u współczesnych kompozytorów. Mozartowi zarzucali jego współcześni, że „ma uszy podszyte żelazem", a przy odegraniu któregoś z jego nowych kwartetów słuchacze sądzili, że muzycy grają fałszywie, muzycy natomiast przypuszczali, że w głosach są błędy, ponieważ brzmiało im to „nieprzyjemnie"; ba nawet odważono się „poprawić" jego dyssonansy na konsonansy. Tristan Wagnera, którego krytyka współczesna nazywała majaczeniem gorączkującego warjata, uchodzi dziś za uosobienie dźwięczności. Czy nie wystarczy to wszystko, by udowodnić, jak nierozwiniętym i zdolnym do zmian jest ucho nasze?

Otóż jest jeszcze jeden zarzut: w starszej muzyce dyssonansy rozwiązują się, po napięciu następuje ulżenie, a to stanowi czar dyssonansu. Zarzut ten brzmi bardzo pięknie, tylko że jest on niewłaściwym. Wprawdzie dyssonansy rozwiązują się w wstępie do Tristana, — ale przeważnie na inne dyssonansy. Gdzie tu jest ulżenie? A jeżeli rzeczywiście zjawi się raz konsonans, to wstępuje on tak niepokaźnie, nieakcentowany, jak coś pobocznego. Otóż więc tu już znajdujemy to, co zarzuca się muzyce atonalnej, że konsonansy wprowadza ona w „przejściu", a dysonansy stają się rzeczą główną. Czyż zawsze muszą następne generacje pouczyć swych ojców, że pięknie brzmi to, co oni nazywali dyssonansami ?

Nie istnieje zasadnicza różnica między konsenansem a dyssonansem, jak pouczają nasze niepewne ucho fizykalne zjawiska akustyczne. Tam bowiem daje się sprawdzić wzajemny stosunek tonów gołemi cyframi. Jak wiemy powstają tony przez regularne drgania odpowiedniego materjału np. struny. Jeżeli ton w pewnym okresie czasu dwa razy tyle drgań posiada niżeli drugi, to stosunek liczby drgań jest u nich 1 : 2 i tworzą one oktawę, przy stosunku liczby drgań 2 : 3 tony tworzą kwintę, 8 : 15 wielką septymę. Oktawę i kwintę nazywa się konsonansami, septymę zaś dyssonansem. Na ogół można stwierdzić, że wszystkie tak zwane konsonansy polegają na stosunku drgań o liczbach pojedyńczych, tak zwane dyssonansy na skomplikowanych. To jest nader ważnem i umożliwia porównania ciekawego zjawiska naszej czynności umysłowej, mianowicie spostrzeżenia wzrokowego i słuchowego. Podobnie jak łatwiej jest rachować pojedyńczemi liczbami, jak oko łatwiej dzieli jakąś przestrzeń na trzy niż na siedem części; podobnie ucho łatwiej chwyta i pojmuje współbrzmienia tonów, których liczby drgań stoją względem siebie w pojedyńczym stosunku. Lecz jak przez ćwiczenie można nabyć umiejętność operowania skomplikowanymi stosunkami cyfrowymi, jak oko odczuwa przyjemność nie tylko na zwykłych ornamentach, lecz raczej większą radość ma z artystycznych obrazów, podobnie ucho nasze musi nabyć zdolność opanowania trudniejszych stosunków dźwiękowych. A że ucho potrafi to, dowodzi cały rozwój muzyki, dowodzą dzieła naszych wielkich mistrzów.

Konsonans i dyssonans, nie są więc przeciwieństwem, podobnie jak nie są niem $^1/_a$ i $^8/_{,s}$; różnica obydwóch jest tylko różnicą stopnia. Spostrzeganie i uchwycenie dyssonujących dźwięków sprawia trudności naturze naszego słuchu, stąd nieprzyjemne uczucie, jakie wywołują początkowo. Początkowo; natomiast gdybyśmy je uchwycili i w rzeczywistości już słyszeli, wrażenie ich potępuje się i nagle stają się „pięknymi". Z punktu artystyczno-estetycznego dyssonans jest całkowicie uprawnionym środkiem artystycznym. A nawet bardzo wysoko -stojącym, gdyż zmusza słuchacza do pracy, o ile on chce dzieło zrozumieć. Muzyka, jako prawdziwa sztuka nie powinna „wpadać w ucho" — do tego służą shimmy i foxtrott — ucho musi prawdziwą sztukę zdobyć sobie wprzód. Lecz niestety, źle stoi u naszej publiczności sprawa p r a w d z i w e g o r o z u m i e n i a sztuki, które przecież jest głównym warunkiem każdego sądu artystycznego.

HENRYKA FLATTÓWNA.

Karol Józef Lipiński (1790-1861)

(Ciąg dalszy.)

Na wiosnę r. 1835 koncertował Lipiński w Londynie, następnie w Danji, Niemczech Północnych i Rosji. W następnym roku podjął ró,wnież dłuższą podróż zagranicę i wracał przez Lipsk do ojczyzny. Tu właśnie wakowała posada koncertmistrza po śmierci skrzypka H. A. Mathai w „Gewandhaus'ie"; Lipiński ubiegał się o nią, ale za sprawą Mendelsohna, nadającego wówczas ton życiu muzycznemu w Lipsku, godność tę przyznano jego przyjacielowi Ferd. Davidowi. Urażony tem Lipiński nie grywał już od tego czasu w Gewandhaus'ie, gdzie odbywały się wszystkie znaczniejsze koncerty, lecz koncertował w sali „Euterpe". Komitetowi koncertów w Gewandhaus'ie zależało jednak na artyście tej miary co Lipiński i wysłali Davida, aby w imieniu dyrekcji poinformował się, dlaczego Lipiński nie gra w Gewandhaus'ie, gdzie przecież odbywają się pierwszorzędne koncerty. Lipiński odpowiedział dumnie:

„Woichspiele, ist immer ein Konzert von erstem Rangę" [1]).

W Lipsku poznał Lipiński osobiście Schumanna, który go bardzo cenił i w dowód przyjaźni dedykował mu „Karnawał" op. 9. Że go zaliczał do największych wirtuozów, świadczą 0 tem słowa jednej z jego recenzji: „Ich habe die grossen Violinspieler der neueren Zeit fast alle gehört, von Lipiński an bis zu Prume herab"[2]). Schumann cenił w Lipińskim nietylko artystę ale 1 człowieka. W liście do Zuccalmaglia pisze bowiem: „Ich liebe ihn sehr auch ais Mensch"[3]).

W Lipsku gra Lipińskiego wywarła szczególnie głębokie wrażenie i wprost wszystkich oczarowała. Oto co pisze ówczesny krytyk lipski Fink w „Allgemeine Musikalische Zeitung" Nr. 26: „Jako wirtuoz stoi Lipiński tak wysoko, że gdybyśmy go nazwali najpierwszym artystą naszych czasów jeszczebyśmy przez to nic nie powiedzieli. Tak ogólnikowe zdanie nie dałoby jeszcze o grze jego wyobrażenia. Lipiński jest wszechwładnym panem przedziwnego instrumentu, który tak niewolniczo jest mu posłuszny, że mu każdy rozkaz, każde skinienie, a nawet sam kaprys i swawolę w ton zamienia. Pod jego palcami tracą wszelkie, największe nawet trudności, zwykłą ostrość swoją, stają się tak miękkie, giętkie, powolne, że Lipiński będąc panem siebie może z niemi igrać podług swego upodobania bez żadnego niebezpieczeństwa, podobny owemu bohaterowi starożytności, który z dzikiemi lwami w igraszkę się puszczał. Prócz tego ma Lipiński tę właściwość, że wszystkie i nieprzeliczone przemiany czarodziejskiego Proteusza muzyki prędko poznać i pochwycić umie i że mu ten bóg wieszczy zawsze objawia najgłębsze tajniki uczucia. W jego grze wszystko jest tonem, w każdym tonie dusza piękna, zdrowa, pełna wyrazu i głębokiego ^uczucia... Jest to prawdziwy śpiew niemiecki (!) zawsze przemawiający do serca, nie przesłodzony, ani egzaltowany, co wszystko w najzgodniejszą ujęte harmonję przy największem urozmaiceniu piękną stanowi całość".

Równy entuzjazm wzbudziła gra Lipińskiego i w innych miastach niemieckich.

Po sukcesach w Lipsku wraca Lipiński do kraju, ale już następnego roku 1837 daje trzy koncerty (według Fetisa miało ich być cztery) w Wiedniu, w sali „Reduty" po podwyższonych cenach[4]) Edw. Hanslick nazywa go „Ein Kraftvirtuose im guten Sinn.

Po krótkim pobycie we Lwowie rusza Lipiński ponownie w dłuższą drogę najpierw do Wilna, a następnie do Rosji.

Zimą roku 1838 i 1839 koncertuje w Petersburgu, gdzie go „Tygodnik Petersburski"[5]) powitał słowami: „Przybył ku nam Lipiński ogromną poprzedzony sławą i nie zawiódł jej; nie masz trudności, z którąby się zwycięsko nie spotkał, nie masz niepodobieństwa, któregoby nie zwalczył".

Z Petersburga udał się Lipiński do Moskwy, gdzie grał w Operze Cesarskiej. W maju 1839 r. wystąpił dwukrotnie w Rydze w teatrze miejskim, gdzie orkiestrą dyrygował młody wówczas Wagner [6]). Stąd zwiedził Lipiński m. i. południową Rosję i Kijów, gdzie po raz ostatni zjawi się w roku 1846.

— — —

Rok 1839 stanowi przełom w życiu Lipińskiego: 1 lipca tego roku osiadł Lipiński na stałe w Dreźnie, mianowany dyrektorem muzyki kościelnej i pierwszym skrzypkiem kapeli nadwornej. Był to zaszczyt wielki i stanowisko bardzo odpowiedzialne. Każdy artysta, wstępujący po odbyciu najsurowszego egzaminu do orkiestry drezdeńskiej musiał złożyć publiczną przysięgę w kościele, że będzie wszelkich starań dokładał, aby utrzymać dawną sławę królewskiej kapeli. Orkiestra była doskonała, a podporą jej stał się odtąd Lipiński jako koncertmistrz [7]).

W Dreźnie rozwijał Lipiński niezmiernie żywą działalność. Zajęcia zawodowe tak go pochłaniały', że prawie zupełnie zarzucił wycieczki artystyczne; wyjątkowo tylko wyjeżdżał do Polską i do Rosji. Natomiast z całym zapałem poświęcił 'się Lipiński klasycznej muzyce kameralnej. Jako wykonawca Haydna, Mozarta i Beethovena był niezrównany.

Wiktor Każyński, przyjaciel Lipińskiego, sam znawca muzyki, kompozytor i literat, w czasie podróży po Niemczech zatrzymał się w Dreźnie i zanotował następujące szczegóły o Lipińskim i jego grze: „Wieczorem poszedłem do Lipińskiego na kwartet. Trzeba było słyszeć z jaką siłą i ekspresją' egzekwował on jedenasty kwartet Beethovena (f-moll op. 95), oraz jak pięknie poszedł

---

[1]) Moser. ,, Joachim*. P. I. str. 74.

[2]) Schumann ,,GesammeIte Schriften iiber Musik u. Musiker*1. T. III, str. 12 wyd. Reclam.

[3]) Wilh. J. v. Wasielewski ..Robert Schumann** str. 102. Bonn. 1880 r.

[4]) Geschichte des Konzertwesens in Wien, str. 338. Wiedeń 1869. Edw. Hanslick.

[5]) R. 1838, Nr. 32.

[6]) Glasenanp „Wagner**. T. I. str. 276.

[7]) Wiktor Każyński „Notatki z podróży muzykalnej po Niemczech odbytej w r. 1844", str. 4. Petersburg 1845 r.

u niego kwartet tegoż cis-moll op. 131! — Między jednym a drugim kwartetem grał ze mną sonaty Bacha (na fortepianie i skrzypcach), oraz sławną sonatę Tartini'ego „La Sonatę du diable[14]. Lipiński jest nieoceniony w egzekucji starych arcydzieł Bacha, Corelli, Tartiniego i Beethovena — wątpię nawet, czy mu w tych rzeczach zrówna kto w Europie!?... Co to jest, gdy artysta myśli nad tem, co ma egzekwować, gdy zgłębia duch każdej szkoły, charakter każdej kompozycji![44]

Lipiński grał tylko kwartety Haydna, Mozarta i Beethovena. Innych kompozytorów muzyki kameralnej poza tymi mistrzami nie uznawał. Beethovena wykonywał najlepiej, jakkolwiek w sposób zabarwiony zbyt subjektywnie. W. J. Wasielewski przytacza w swych wspomnieniach „Aus siebzig Jahren[44] (1897 str. 173) charakterystyczny epizod, świadczący o stosunku Lipińskiego do muzyki klasyków:

„Król saski August lubił piękną grę Lipińskiego i zapraszał go często wraz z członkami jego kwartetu do zamku. Raz, po wykonaniu kwartetu Beethovenowskiego zapytał król Lipińskiego, dlaczego gra zawsze tylko kwartety trzech wielkich mistrzów, a nigdy nie wykonywa innych kwartetów. Na to Lipiński:

„Jeśli W. K. M. żąda, zagramy na przyszły raz coś nowego[44]. I rzeczywiście grał Lipiński kwartety Onslowa i innych podobnych kompozytorów. W tem doszedł do niego król i klepiąc go po ramieniu, rzekł:

„Mój kochany panie Lipiński! miał pan słuszność! niech pan gra zawsze tylko tamtych trzech![44]

Dzięki swym zaletom osobistym i artystycznym stał się niebawem Lipiński najwybitniejszą osobistością w życiu muzycznem Drezna. Wieczory kwartetowe — Quartett-Akademien — stale urządzane przez Lipińskiego w każdym sezonie koncertowym, mistrzowska interpretacja solowych sonat Bacha i sonat Beethovenowskich przyczyniły się niezmiernie do pogłębienia muzycznej kultury Drezna.

Sąd Lipińskiego był dla krytyki decydujący, a jego uznanie dla młodych talentów było jakby namaszczeniem artystycznem. Lipiński ocenił należycie grę młodego Joachima, który w roku 1845 grał w Dreźnie w zastępstwie chorej wówczas Klary Wieck-Schumann. Lipiński zdumiony był przedwczesną dojrzałością Joachima; na jednym z koncertów odegrał Joachim z takiem mistrzowstwem Fugę C-dur Bacha, że zachwycony Lipiński, sam niezrównany Bachista, publicznie na estradzie go uściskał.[s]) Henryk Wieniawski już po chlubnem ukończeniu nauki w konserwatorjum paryskiem u Massarta brał lekcje u Lipińskiego w czasie swego pobytu w Dreźnie.[9]) Lipiński roztoczył szczególną opiekę nad talentem młodego Wieniawskiego i w liście *21.* I. 1849 polecił go protekcji Fr. Liszta w Weimarze:

„Maestro di Maestri

Mit dem besten Gewissen empfehle ich Ihrer hohen Protektion den 13-jährigen Violinisten Henry Wieniawski ais ein ganz ausgezeichnetes Talent.

Mit vollkomenster Hochachtung
Ihr Verehrer
Kar) Lipiński.[44]

(C. d. n.)

") A. Moser „Joachim[0] T. I. sir. 74.
") Aleks. Groza „Mozaika kontraktowa[0] — Pamiętnik z r. 1851 — Wilno 1857 r.

PROF. DR. JÓZEF KOFFLER.

Historja muzyKi w zarysie

(Ciąg dalszy.)

Wprawdzie w „salonach[0], lecz dworskich we Florencji, występował ostro Giovanni da Cascia przeciw wyrafinowanym sztukom, a raczej już sztuczkom kontrapunktycznego układu u Niederlandczyków. W tychże dworskich salonach trzysta lat później wypowiedziano znów wojnę kontrapunktowi, mimo iż w międzyczasie wielcy kompozytorowie starego stylu Orlando Lasso i Palestrina wrócili do pięknej prostoty ku zadowoleniu krytyków z Florencji. Tym razem powoływali się przeciwnicy kontrapunktu na starożytną tragedję grecką. Zastąpiono więc skomplikowaną polifonję prymitywną monodją z cyfrowanym bassem, o czem zresztą mówiliśmy już obszerniej.

Tymczasem tryumfalny pochód opery odbywał się dalej niepowstrzymanym pędem. Kardynał Mazarini sprowadził włoską operę do Francji; następnie założono tamże uprzywilejowaną przez króla francuską narodową operę. Wszędzie książęta i królowie byli protektorami tej nowo wynalezionej gałęzi sztuki muzycznej, której potrzebowali i używali do upiększenia swych rezydencji i do apoteozowania swej władzy. Więc całkiem podobnie jak dotychczas kościół również oni widzieli w muzyce w pierwszym rzędzie środek do przysporzenia sobie blasku. Mnożą się wystawne przedstawienia połączone z baletami i pantominami. Intermedja czyli intermezzo, a więc rodzaj wkładek między pojedyńczymi aktami służą dla zabawienia obecnych podczas przerw. Oczywiście jasnem jest, że były one niefrasobliwe i wesołe, bo przecież w wystawnej operze dość było wzniosłej, a jeszcze więcej wymuszonej powagi. W tem też leży przyczyna, że „nowy śpiew[44] ten, jako produkt myślowego rozważania był aż zanadto suchy i nieartystyczny.

Takie uroczyste przedstawienia operowe urządzano zwykle z okazji wesela wysokich członków panujących dworów: królów lub książąt. Lecz również przy innej tym podobnej uroczystości, których nigdy nie brakło.

Chóry pozbawione prawie całkowicie swego śpiewacko-artystycznego zadania upadają z czasem do roli niemych statystów w masowych scenach; tych zaś do przesytu nadużywano w okazałej wystawności. W tym też celu wybierano zwykle dla tekstu podłoże mitologiczne : bogowie, bohaterowie, czarodzieje i czarownicy, zjawiska duchów zaziem-

skich, potwory ogniem buchające i podziemne maszyny pomagały w upiększeniu wspaniałych lecz zarazem bezsensowych widowisk. Przesadzone sytuacje bez wyjścia, niespodzianki i intrygi, pomieszania i zamiany tchu odbierały słuchaczom. Ale prym wodzili śpiewacy-wirtuozowie krtani. Byli oni tyranami i utrapieniem kompozytorów, którzy musieli dla nich i ich specjalnych zdolności głosowych i technicznych pisać tuzinami arje i na ich życzenie niezliczone razy je zmieniać. To spotkało nawet jeszcze Htindla, a nawet Mozarta i Beethovena.

Ponieważ dwory książęce i królewskie były wówczas do pewnego stopnia internacjonalne, dlatego mogła włoska sztuka operowa bez najmniejszego nawet oporu dotrzeć i usadowić się we wszystkich wielkich i małych rezydencjach.

Ludwik XIV, król francuski nakazał wystawić w dniu swego ślubu operę o „Kochającym Herkulesie";cesarz Ferdynand III stworzył we Wiedniu konkurencję dla największego włoskiego instytutu operowego w Wenecji. Do pewnego stopnia należy szukać przyczyny szybkiego rozpowszechnienia się włoskiej opery również w pięknośći głosów śpiewackich, która jest Włochom do dzisiejszego dnia poniekąd przyrodzoną. Śpiew ten nazywa się pięknym śpiewem, po włosku bel c a n t o (czyt. kanto).

Jakimi byli k o m p o z y t o r o w i e tej epoki dworskiej z łatwością da się wywnioskować z tego, cośmy powyżej powiedzieli: żyli jakby między młotem a kowadłem; z jednej strony w cieniu książęcych i królewskich tronów, a z drugiej zaś pod presją śpiewaków i wirtuozów, o ile nie woleli sami nimi zostać. Śpiewakiem kościelnym był Dufay, który poniekąd jest wynalazcą i propagatorem nader ważnego czterogłosowego układu; śpiewakiem dworskim był Caccini (czyt. Kaczini), twórca bel canto, wirtozostwa śpiewackiego; (jako śpiewacy kościelni poczęli swą karjerę muzyczną również Haydn i Schubert, ojciec zaś Beethovena był śpiewakiem na dworze elektora w Bonn; widzimy więc: stare czasy sięgają właściwie jeszcze głęboko w nową erę). Willaert, dzięki któremu formy madrygału i ricercaru doszły do największego rozkwitu, był kapelmistrzem w kościele św. Marka w Wenecji; Peri, twórca pierwszej opery, żył jako intendent na dworze Medyceuszów; Rossi, „założyciel" stylu kameralnego, t. zn. omówionego już układu melodji głównej z dwoma instrumentami obowiązującymi (obligato) wraz z akompanjamentem generał-basu, przebywał na dworze w Mantui; Carissimi, który pisał podobne utwory dla celów kościelnych, był kapelmistrzem kościelnym w Rzymie; Couperin, który rozwinął fortepianową muzykę ze stylu lutniowego, był francuskim nadwornym pianistą; Lully (czyt. Liii), założyciel francuskiej narodowej opery, wzorowanej na włoskiej, zajmował stanowisko dyrektora opery narodowej; Kaspar Kerll, niemiecki kompozytor organowy, był nadwornym kapelmistrzem w Monachjum; genjalny Keiser, który przyczynił się do założenia pierwszej niemieckiej opery w Hamburgu i pozostawił niezliczoną ilość oper, zaczął jako operowy śpiewak; Purcell, którego mistrzowską operę „Dido i Eneasz" niedawno wznowiono, największy angielski kompozytor, niesłusznie w cień usunięty na rzecz Händla, doprowadził aż do stanowiska królewskiego nadwornego kompozytora, (tytuł, o jaki ubiegał się daremnie Beethoven); Scarlatti był kapelmistrzem nadwornym, wprzód szwedzkim, a następnie zaś neapolitańskim: z jego uwertur powstała w dalszym rozwoju koncertowa symfonja.

(C. d. n.)

Franciszek. Liszt.

(Ciąg dalszy.)

Po pięcioletniem ociąganiu się od czynnego życia artystycznego — zapragnął Liszt powrócić do niego — tembardziej, że zaczęły go do tego zmuszać i obowiązki względem matki, dzieci i kobiety, która na szalę rzuciła wszystko, co rzucić mogła. Lecz już nie życie wykonawcy-pianisty lecz batuta kapelmistrzowska uśmiechała się Lisztowi — marzył o stanowisku kapelmistrza przy jednym z dworów niemieckich a zwłaszcza w Weimarze. Lecz ponieważ na razie było to nie możliwe — musiał Liszt powrócić do fortepianu i swoje wirtuozostwo zamieniać w złoto. Hrabinę wysłał więc z dziećmi do Paryża do swojej matki a sam ruszył w świat.

W r. 1839 Liszt rozpoczął swój tryumfalny pochód przez Europę. Zaczął od Wiednia. Tu po kilku już występach wybił się Liszt na muzykalnego władcę. Miano tylko dla niego oczy i uszy. Kobiety traciły serca a krytycy głowę. Po Wiedniu przyszedł cały szereg miast. Wszędzie jednakowy tryumf osiągał Liszt. Największe jednak tryumfy święcił Liszt w Berlinie, gdzie spadły na niego zaszczyty, któremi nie mógł do tej pory żaden muzyk się poszczycić, a więc Akademia sztuk zamianowała go swoim honorowym członkiem, Akademia t. zw. Akademie ftir Männergesang zamianowała go swoim honorowym dyrektorem, król nadał mu order „pour le merite", Uniwersytet w Królewcu mianował go doktorem muzyki.

Programy Liszta obejmowały całą literaturę fortepianową — od Bacha do jego czasów. Większość rzeczy grał bez nut, z pamięci, wprowadzając przez to nowy sposób koncertowania. W Krakowie i Warszawie koncertował Liszt ,w r. 1843. Tu Liszt w czasie koncertu improwizował porywająco na temat naszego hymnu narodowego: „Jeszcze Polska nie zginęła". Za to dwór petersburski wyraził Lisztowi swoje niezadowolenie — lecz Polacy bratu-Węgrowi wdzięczni być umieli. Tu, w Warszawie, poznał Liszt uczenicę Chopina, możną protektorkę naszego Moniuszki, panią Nesselrode Kalergis, późniejszą Muchanową, szczerą Polkę, dzięki wychowaniu, odebranemu od matki Polki z Górskich. Od chwili poznania stali się przyjaciółmi. Liszt wyróżnił ją, poświęcając jej swoją transkrypcję z Verdi'ego ' „Salem Maria de Jerusalem".

Siedem lat spędził Liszt na podróżach koncertowych, przerywając je co roku na przeciąg 3 raje-

sięcy, w czasie których poświęcał się wyłącznie pracy kapelmistrza na dworze w Weimarze.

Już w r. 1842, który to rok uważany jest za „wielki rok“ w życiu mistrza, powziął on postanowienie, decydujące o jego przyszłości — przyjął nominację na nadzwyczajnego nadwornego kapelmistrza w Weimarze. To było tylko spełnieniem się jego życzeń przy końcu podróży włoskiej, o czem już poprzednio wspomniałem. Przez pięć lat jeszcze oddawał się karjerze wirtuozowskiej, lecz co roku 3 miesiące spędzał w Weimarze. Dopiero w r. 1847 osiadł w Weimarze na stałe, zaprzestając podróżowania dla celów koncertowych.

W tym roku kończy się więc pierwszy okres jego życia.

(C.d.n.)

P. BEKKER.

Nowa muzyKa.

Przedruk bezwzględnie wzbroniony. Z pozwoleniem Uniwersal-Edition, Wiedeń.

Jeśli obecnie mówi się wielokrotnie z pewnym naciskiem o „nowej“ muzyce, jeżeli nawet urządza się szereg koncertów pod taką łączną nazwą, to słusznym mógłby się wydawać wsteczny wniosek, jakoby owa „nowa" muzyka pozostawała w świadomem przeciwieństwie do starej, jakoby było to jej dążeniem, być za wszelką cenę inną, niż wszystko dotychczasowe, jakoby chodziło o to, by niejako przez nią stworzyć nowe pojęcie tego, co należy rozumieć pod muzyką.

Nie chcemy przeczyć, że okolicznościowo wypowiada się gdzieś podobne zapatrywania. Takie głupstwa zdarzają się zawsze. Kto dokładnie śledzi historję nietylko muzyki, lecz wszelkich sztuk, z łatwością potrafi stwierdzić, że zawsze byli ludzie, którzy sądzili, jakoby świat zaistniał dopiero z ich pojawieniem się i dopiero ich czyny i twory należy ocenić jako pełnowartościowe prace. Tego rodzaju zjawiska są naturalnym odpowiednikiem do tych, którzy twierdzą, że z nimi świat się chyli ku końcowi, co następuje, jest jedynie tylko upadkiem. Obydwie nauki: o właśnie zapoczątkowanem powstaniu, jak i o bezpośrednio oczekiwanym upadku — nie mają nic wspólnego z rzeczowem poznaniem sztuki. Nie istnieje w sztuce ani początek ani koniec, ani też nic w bezwzględnem znaczeniu nowego i nic starego. Istnieje li tylko ruch, przemiana; nie są one czemś zamierzonem, gwałtownem, lecz naturalnemi zjawiskami organicznego życia, które nigdy nie staje, lecz zawsze nowe kształty tworzy; i właśnie to nieprzerwane kiełkowanie dowodzi jej wewnętrznej siły.

Jeżeli zatem gdziekolwiek pojawia się „nowa“ sztuka, mniejsza o to jakiego rodzaju, to nie będzie ona nigdy ani wyrazem zaprzeczenia, ani też pogardy dla starej, ale tylko jej naturalnym dalszym rozwojem. To czem się ona różni od dawnej, poprzedzającej sztuki — to jej młodzieńczość; ta siła, przy pomocy której młodzieniec zrzuca konwencjonalności zeschłe i skorupiałe, by pójść bez zastrzeżeń za wewnętrznym popędem życia. Należałoby więc raczej mówić o „młodzieńczej“, zamiast o „nowej“ muzyce i uświadomić sobie przytem, że generacje dzieł sztuki tak samo naturalnie jedna z drugiej wyrastają, odzwierciadlając to samo powstawanie, jak generacje ludzkości samej, że dziecko zawdzięcza swe życie rodzicom i że wnuk z czasem staje się dziadkiem. Uświadamianie sobie tej prostej prawdy przeszkodziłoby niejednej niesprawiedliwości i jednostronności sądu wobec starych, jakoteż wobec młodych i przyczyniłoby się, że szukalibyśmy sedna zjawiska artystycznego nie w jakichkolwiek znamionach kierunku, lecz w rodzaju i znaczeniu siły żywotnej w zjawisku tem zawartej.

„Nowa muzyka“ nie jest zatem muzyką jakiejś szkoły o takich lub innych ogólnych i szczególnych zasadach. Jest ona w pierwszym rzędzie tylko muzyką, pozatem niczem innem; muzyką, podobnie jak nią po wszelkie czasy była i jaką pozostanie zawsze. Skoro się ją słyszy, nie powinno się wyczekiwać nadzwyczajnych dziwactw, by niejako według nich urobić sobie sąd czy to dodatni, czy też ujemny. Tego rodzaju nastawienie należy uważać za bezowocne. Wymaga się raczej gotowości słuchania bez uprzedzenia i wewnętrznej radości dla muzyki. Nie wolno żatem wprzód już mówić do jakiejś kompozycji: bądź tonalna, bo inaczej nie podobasz mi się; lub też : bądź atonalną, bo inaczej będziesz mi za mało modernistyczną. Lecz należy wyczekać, co ta ^ompozycja wywoła w duszy słuchającego, bez względu na to, czy dzieje się to przez tonalność lub atonalność, przez całe, pół, lub ćwierć tony. Przebrzmiewa dzieło i nie wzrusza wcale słuchacza, to jest ono dla niego straconem; jeśli zaś porusza i pobudza go ono, chociażby nie podobało mu się we- wszystkiem, a nawet niektóre wrażenia wywołały sprzeciw, to przecież przemówiło ono do niego, i zmusiło go do zastanowienia się. Nie oczekujmy, byśmy wszystko dobre byli w stanie natychmiast pojąć. Nasze własne przyzwyczajenie słuchowe jest często tamą, większą niż sami przeczuwamy i w wielu wypadkach jest właśnie początkowy sprzeciw prawdziwie produktywnym środkiem do poznania. Nie powiadamy tem samem, że należy nie dowierzać naszej wewnętrznej opozycji z obawy przed możliwą późniejszą zmianą poglądu. Istotny rezultat wcale nie ma na celu wywołać uznanie lub nieuznanie, poklask lub wygwizd. Przeciwnie, celem jest dać nam wewnętrznego bodźca, który niezależnie od tego jak się objawia, zawsze potwierdza produktywną stronę wrażenia i tylko wtedy, gdy ten całkiem się nie zjawi, orzec można o niedopisaniu dzieła.

Mówi się o „nowej“ muzyce wiele rzeczy w tonie oskarżającym. Uważa się ją za sztukę, mającą głównie na celu przewrót, dowodem czego jest przedewszystkiem jej rzekome zasadnicze zaprzeczanie tonalnego systemu dźwiękowego, które się objawia w nowym rodzaju twórczości melodyjnej, budowy harmonicznej i w związku z tem również struktury formalnej. Znana nam historja muzyki obejmuje okres czasu około 2000 lat. Tak zwany system tonalny, to znaczy: nastawienie poczucia dźwiękowego na akordy durowe i molowe jako

zasadnicze przedstawienia, nie jest starszym jak lat 200; a w ciągu tej dziesiątej części całokształtu istnienia muzyki zdobył sobie system ten uznanie tylko w małym okręgu. Z czego wynika, że zarzut ów, o ileby nawet był uzasadnionym, nie oznacza jeszcze buntu przeciw wiecznym prawom natury. Badając jednak bliżej dzieła „nowej" muzyki dochodzimy do przekonania, że zarzut ten w tej formie wcale rzeczowo nie jest uzasadniony. Bez wątpienia wykazują już to więcej już też mniej uderzające przykłady rozluźnienie poczucia tonalności i zmianę dotychczasowego formalnego ukształtowania, które powstało przeważnie z harmonicznego poczucia muzycznego. Takie dążności znajdujemy u prawdziwie twórczo uzdolnionych — i tylko ci są probierzem sądu — jednakowoż nie są one zamierzone z rozmysłem, ani też zjawiskiem nowem. Tworzą one raczej całkowicie logiczny i organiczny dalszy bieg przeobrażenia wyrazu, które ciągnie się poprzez cały czas trwania muzyki tonalnej. Różnice między Schönbergiem a Wagnerem w używaniu dźwiękowych środków nie są bynajmniej większe od tych między Wagnerem a Beethovenem, Beethovenem a Filipem Emanuelem Bachem, między tym a Janem Sebastjanem Bachem, między Janem Sebastjanem a poprzedzającą go generacją. A jeżeli się bierze pod uwagę pojedyncze zjawisko, jak np. Schönberga dla siebie, co do jego powstawania, to znajdziemy znowu między pojedyńczemi dziełami te same związki i przeciwieństwa, podobnie do tych w całokształcie historycznym. Poznamy, że harmonika Schönberga wyrasta nawskroś organicznie i prawidłowo z harmoniki Wagnera, w zaczątkach w całkowitej zależności od niej, i tylko stopniowo uwalnia się od niej i powoli kroczy naprzód ku nowym środkom dźwiękowym, które z wewnętrznej i uprawnionej konieczności rozluźniają strukturę tonalną, i temsamem dochodzą do nowych prawideł twórczości melodyjnej i budowy formalnej. Miejmy zawsze tę świadomość, że muzyka, jako zjawisko dźwiękowe, jest poniekąd żywą istotą, podobnie jak nasza mowa, że więc w niej muszą się odbyć i odzwierciedlić te same przeobrażenia i zmiany, które stanowią o ciągłem powstawaniu mowy, o przemianie jej słów o akcencie, tempie i dykcji. Gdy poznamy dostatecznie zasadniczą żywotność dźwięku, zrozumiemy z łatwością, że gadanina o atonalności nowej muzyki jest tylko czczą blagą, która odciąga uwagę od właściwej rzeczy, a mianowicie: od ujęcia twórczej siły życiowej w muzyce zawartej i skierowuje ją na rzeczy drugorzędne.

Obmawiają nową muzykę, że kierunek jej jest międzynarodowy i brak jej dlatego rdzenia prawdziwej ludowości. Również ten zarzut bierze działanie za przyczynę. Międzynarodowo zakorzenioną jest muzyka Bacha, która uwzględnia bezpośrednio francuskie i włoskie wzory, z tych samych powodów jest internacjonalną również sztuka klasyków wiedeńskich i Ryszarda Wagnera. Dzisiejsza muzyka wyrasta z długiego okresu nacjonalnego zamknięcia wszystkich europejskich narodów, lecz pokazuje się dziwne zjawisko, że z wszystkich jak najbardziej różnorodnych narodowych kultur wszędzie wyłaniają się pokrewne sobie dążności artystyczne. Jeżeli to miałaby być „internacjonalność", to obcą jej jest chęć, a zarazem niebezpieczeństwo „internacjonalności", bo równe dążenia znajdą rozmaity wyraz stosownie do charakteru narodowego. Że wewnętrzne pokrewieństwo dokumentuje się tu bezsprzecznie, nie może być nigdy zarzutem, lecz raczej cechą prawdziwości, bo sztuka jest zawsze, po wszelkie czasy i u wszystkich narodów — sprawą ludzkości. Potwierdzenie tego pierwiastka człowieczeństwa przez równoczesne a mimowolne dążenie wielu w tym samym kierunku, powinno jedynie wzbudzić radość i nadzieję.

Istnieje jednakowoż znamię rozpoznawcze, które odróżnia rzeczywiście nową młodzieńczą muzykę od starszej muzyki poprzedzającej generacji. Jest niem uderzające uszczuplenie materjalnych środków dźwiękowych, a w związku z tem usunięcie zbyt wielkich form. Można wprawdzie uzasadnić to osobliwe zjawisko zewnętrznemi trudnościami wykonania; a chociaż przyczyniają się one częściowo do tego, jednakowoż nie a rozstrzygającym stopniu. Takie dążności, które dzisiaj znowu wysuwają na pierwszy plan formę kameralną i jej problemy, zawsze zwiastują budzącą się siłę; przewaga tego pędu jest jedynie wewnętrznie nowem w „nowej" muzyce i stoi w głębokim związku z zasadniczą duchową wolą czasu. Sposób, w jaki wola ta dokumentuje się w szczególnych wypadkach i produktywnie oddziaływuje, nie jest sprawą szkoły, kierunku, partji, tylko wyłącznie sprawą osobistości i jej siły twórczej

---

PROF. JULJUSZ ADAMSKI.

Poglądy i prądy...

Jeden z niem. historyków literatury wypowiedział słuszną zasadę, że poglądy estetyczne nie trwają dłużej ponad żywot jednego pokolenia, że każda generacja w dziedzinie sztuki przynosi z sobą własny pogląd, własną estetykę. Jak w wszechświecie, gdzie tylko materja zaistnieje, odbywa się wieczne działanie prasił, walka żywiołów: tworzenie się i zamieranie światów — jak w świecie organicznym nieustanna wre walka o byt wśród zwierząt i roślin: tworzenie się gatunków i odmian tak też jaskrawo uwydatnia się w dziedzinie sztuk pięknych ta ustawiczna walka wartości estetycznych: tworzenie się nowych kierunków, programów i szkół.

Wszystko w wiecznym ruchu, co tylko w czasie i przestrzeni — w ciągłej ewolucji, w dążeniu do niedoścignionego ideału.

Światopogląd nmv|ej generacji w stosunku do poprzedniej przedstawia się jako radykalizm krańcowy, potępia i depcze przeszłość jakkolwiek z niej wyszedł, godzi w tradycję, głosi rewolucję i postęp (Sturm und Drang) występuje z nowym programem; wśród realizacji nowych też stopniowo zatraca kanty, godzi się na ustępstwa i staje się

wreszcie w ostatniej swej formie etapem w nieustannem dążeniu ducha, szczeblem stałej ewolucji. Dana generacja oswaja się z nowym poglądem, teorja uzasadnia praktykę. Wybitna indywidualność krystalizuje intuicyjnie rodzące się wśród ogółu formy, tworzy program i staje się wyrazicielem danej epoki.

W dziejach ducha ludzkiego możemy śledzić powstające szkoły i programy. Jedynie średniowiecze ze swoim narzuconym światopoglądem krępującym wolność jednostki, długo hamowało swo" bodny rozwój sztuk pięknych, jakkolwiek i tu w zakresie muzyki kościelnej spotykamy etapy rozwoju znaczone postaciami takiemi jak: św. Ambroży, Grzegorz W., Notker Balbulus, Hucbald, Quido z Arezzo. W XIV w. „ars nova“ ma swych przedstawicieli w Filipie de Vitry i Janie Uluris — rozkwita polifonja.

Niebawem święci trjumf szkoła niederlandzka (Dufay i Okeghem) po niej niemiecka (chorał protestancki Luthra), rzymska ze stylem Palestrini — i wreszcie wenecka (Gabrieli) przygotowująca powoli nowoczesną harmonję.

Renessans muzyczny zaczął dopiero w XVI w. działać. Odtąd powiał nowy duch; indywidualizm, niekrępowany niczem, szukał nowych dróg, szukał nowych środków wyrazu. Odtąd w szybkim tempie budzą się nowatorzy, rodzą się nowe formy: misterjum — oratorjum, powstaje opera francuska (Lully i neapolitańska (Scarlatti). Rameau kładzie podwaliny pod nowoczesną harmonję — po nim Händel i Bach ustalają teoretycznie i praktycznie wszystkie formy muz., jakie poprzednie wieki wytworzyły. Pojawia się niebawem Gluck głównie główny reformator skażonej opery, włoskiej, po przednik wielkiego Wagnera. Na progu 19 w. trzej wielcy klasycy wiedeńscy: Haydn, Mozart i Beethoyen granitowe wznoszą gmachy w muzyce instrumentalnej. Po nich szkoła romantyczna przychodzi do głosu: Schubert, Schumann i Chopin. A potem neoromantyzm, weryzm, impressjonizm i wzmaganie się dzisiejszej doby, niepewne jutra...

Takimi sztandarowymi mężami w dziejach muzyki nowszej, mężami, których działalność zapoczątkowała nowe epoki, oparła na nowym światopoglądzie, są: Beethoyen, Wagner, Debussy i Schönberg. Każdy z nich przedstawia się jako apostoł nowej ewangelji, pionier nowych form i harmonji, bojownik nierozumiany przez współczesnych zwalczany i potępiany.

I współczesna epoka przedstawia obraz pewnego wyczerpania i zmroku: przeżyte formy, doprowadzone do ekstremu, zamierają - dalszy rozwój po tej drodze wykluczony. Roje epigonów wegetują, żerując na ciele tradycji. Wybitne indywidualności chodzą luzem, szukają nowych świtów, eksperymentują, schodzą na bezdroża i walczą...

Takim wyrazicielem tendencyj rewolucyjnych w współczesnej muzyce, przedstawicielem niemieckiego radykalizmu muzycznego doby ostatniej jest Arnold Schönberg, który niedawno we Wiedniu, miejscu swego urodzenia, święcił swoje 50 urodziny.

‚A dziwna rzecz: Ten Wiedeń już w średniowieczu, w epoce rycerskiej, za Babenbergów słynny jako siedlisko kultury muz. i minnesängerów, mimo dawnych tradycyj, nigdy nie umiał być sprawiedliwym dla wybitnych nowatorów, nie przygarniał, lecz lekceważył ich i zwalczał. Wszak Mozarta zażycia Wiedeń nie doceniał, Beethovena lekceważył jako dziwaka, zwalczał Wagnera zacięcie w osobie Hanslicka i tow. Wystarczy przypomnieć jak muzykę nazywano: „zatrutym kontrapunktem“ (Gumprecht), „das tollste Attentat auf Kunst“ (Hiller) — muzyką brutalną, bez smaku, humbugiem, kakofonją (Hanslick). Gdy wystawiono w pierwszych latach XX w. we Wiedniu „Salome“ Ryszarda Straussa, kpiła prasa z jego muzyki, zarzucając mu, że drwi z publiki, że to co daje, jest „Hohn auf die Musik“!

W ostatnich czasach tenże sam Wiedeń patrzy sceptycznie na Schönberga, krytykuje go zjadliwie i szydzi z niego.

(C.d.n.)

MICHAŁ TOEPFER.

Verdi o muzyce przyszłości, o publice i o zachowaniu stylu w wykonaniu.

W Cretemio w Vincencji dawano „La forza del destino“ latem 1869, pod batutą słynnego kapelmistrza Mariani‘ego. Sławna Teresa Stolz (później pierwsza Aida) i cały ensemble Scali współdziałali w tem przedstawieniu. Verdi odpisuje na list Antonia Galio: Dziękuję Ci za Twój i Z. . . .s, list. *„Z. zwariował! Sola, duety i ensemble solistów między Colinim, Stolz i Fraschini uderzyły mu na mózg, i gotowe go doprowadzić do domu wariatów. O reszcie muzyki, która większą cześć opery wypełnia i* w rzeczywistości tworzy dramat muzyczny (Drama musicale) nie wspomina on na równi z publiką ani słówkiem. Dziwne to i zarazem zabierające ochotę do dalszej działalności! V

Ze wszech stron słyszy się wołanie: „reforma, postęp[11], a publika nie reaguje na nowatorstwa. Artyści działają arjami, romansami, cantilenami! Wiem, że obecnie działają sceny o silnej akcji (le scene diazione) i te się podobają, a one są tylko przeciwstawieniem i ramami dla muzyki. Porządek się przewraca, ramę uważa się za obraz!! Mimo waszych pochwał wyrażonych po tem przedstawieniu, choć jestem przekonany, że produkcje solistów i ensemblów doznały szczytnego wykonania, odnoszą wrażenie, że opera, rozumiesz opera czy „dramat muzyczny“ (Drama scenico musical) nie dość starannie wystawiono.

Co ty na to, mistrzu Toni?

Jakkolwiek, winno to dla nas być wskaźnikiem! Mnie to bardzo mało co obchodzi, ale muzyka przyszłości (1‘ arte futura) musi się mieć na baczności. Tak sprawy iść dalej nie mogą. Albo komponiści powrócą do starej formy, albo cała ludzkość zajmie odmienne stanowisko[41].

Na cztery lata przedtem wystawił Wagner Tristana w Monachjum. Kto zna listy Verdiego, ten ani na chwilę nie wątpi (co jego dzieła dostatecznie dowodzą), że Verdi mimo najwyższego uznania dla

Wagnera, Wagnerowi na siebie wpłynąć nie pozwolił. Poszukiwanie dramatycznej wartości i muzyczne uszlachetnienie wyrazu są właściwościami własnego problemu Verdiego i nie dadzą się z nikim i niczem innem porównać. Wszystkie poglądy psychologiczne inaczej do Yerdiego ustosunkowane są bajkami i przekręcaniem faktów.

Artystyczne zapatrywania Verdiego, wyrażają się również w jego ocenie, stylu wykonania.

(Z powoda śmierci autora c. d. nie nastąpi.)

MICHAŁ TOEPFER..

Verdi o dyrygentach.

Verdi nie znosił t. zw. twórczej roboty dyrygentów w produkcjach danych utworów. Powołując się na wystawienie „la forza del destino" pod batutą Marianiego, na którem był osobiście, on swoje mniemanie ostro wypowiedział. List z 11-go kwietnia 1871 roku, skierowany do wydawcy Ricordiego brzmi:

„Tak zwana genialność dyrygentów to tak zwana twórczość dzierżącego batutę prowadzi w rezultacie do fałszywej interpretacji i baroku. Jest to ta sama droga, która kunszt tonów, prowadziła w ostatnich dziesiątkacli lat zeszłego stulecia i z początkiem tego stulecia nad przepaść baroku i fałszywej interpretacji, kiedy to śpiewacy pozwalali sobie współtwórczości, tworząc kreacje, i zaopatrywali samowolnie swoje partje w słodycze i inne bezsense. Nie ja uznaję tylko *jednego twórcę, i zadawalniam się, gdy odtwórca prosto i dokładnie wykona to, co jest napisane.* Właśnie to jest nieszczęściem, że się nigdy nie wykonuje to, co napisane. Często czytam w czasopismach, o niespodziewanie wspaniałem działaniu wydobytem z partytury.

Co do mnie, to jeszcze nigdy nie miałem szczęścia cze- goś podobnego doznać. Wszystko rozumiem co wy o waszym Mariani piszecie, zgodnie się zapatruję na jego zasługi, ale tu nic idzie o osobnika, choćby nie wiem jak wysoko cenionego, lecz o sztukę chodzi.

Ja ani śpiewakom, ani dyrygentom nie pozwalam, t. zw. współtworzenia; bo taka dowolność prowadzi do utopji.

Żądacie przykładu? Niedawno opowiadaliście z największem uznaniem o ogromnym efekcie wydobytym przez Marianiego z uwertury do „La forza del Destino" i to przez *fortissimo* blachy w trójdźwięku G-dur. Ja ten efekt potępiam. To miejsce jest przezerpnie oznaczone *„niezzovoce“* ilustruje i innego znaczenia nie ma, jak religijny śpiew mnichów. Fortissimo Marianiego zmienia zupełnie charakter tej części muzyki na jakąś wojenną fanfarę, znaczenie czegoś, nic mającego z treścią opery nic wspólnego. To ja oznaczam jako drogę prowadzącą do baroku i fałszywej interpretacji danego utworu."

Elewi orkiestr wojskowych.

Jedną z najtrudniejszych do celowego rozwiązania spraw — jest bezwzględnie sprawa rezerw podoficerskich w naszych orkiestrach wojskowych. Trudności jest wiele — a wszystkie mają swoje źródło w jednem: w braku odpowiednich funduszów na stworzenie szkoły, czy też kilku szkół w państwie, których wyłącznem zadaniem byłoby szkolenie rezerwy orkiestrantów dla wojskowych orkiestr. W zrozumieniu konieczności uzupełniania braków powstałych przez ubytek sił kwalifikowanych, M. S. Wojsk, już w pierwszym rozkazie nakazującym tworzenie orkiestr w pułkach piechoty, zezwoliło na przyjmowanie do orkiestr chłopców, jako „elewów*. Od tego pierwszego rozkazu wydane zostały już dalsze w dziesiątki idące rozkazy w tej samej sprawie — już to jako uzupełnienia, wyjaśnienia itd., a mimo wszystko sprawa elewów jest ciągle jeszcze nie uregulowaną i stanowi prawdziwą bolączkę naszych otkiestr.

Chcę dzisiaj spokojnie tę sprawę poruszyć na podstawie własnej obserwacji, oświetlić i podać pod rozwagę czynników kompetentnych kilka myśli, które należycie przedyskutowane mogłyby dalszemu chaosowi położyć kres, całość zagadnienia pchnąć na dobre tory, a temsamem zapewnić orkiestrom wojskowym zdrowe rezerwy, których już w niedługim czasie brak da sie odczuć fatalnie.

Ponieważ w przedstawieniu sprawy to lub owo mogę mimowoli pominąć — na samym wstępie zwracam się do wszystkich P. T. kapelmistrzów wojskowych, podoficerów orkiestrantów i wszystkich, komu ta sprawa obojętną nie jest, by zabrali w niej głos. Otwieram więc łamy „Muzyka Wojskowego* dla ankiety w tej sprawie i proszę usilnie o spokojne, poważne zabieranie w niej głosu.

Jeżeli krytyka dzisiejszego stanu rzeczy dotknie kogokolwiek — to z góry proszę— niech nie rozumie tego jako zarzutów skierowanych w tę lub ową stronę — lecz wyłącznie i jedynie, jako szczerą troskę o konieczną naprawę stosunków w tym względzie, a przedewszystkiem, jako troskę o dobro samych elewów. Uważam, że po wyczerpaniu dyskusji w ankiecie, trzeba będzie wyłonione wnioski przedłożyć M. S. Wojsk., M. W. R. i O. P., jakoteż Min. Pracy. Te trzy ministerstwa w porozumieniu będą musiały sprawę elewów rozporządzeniami, a nawet pieniężnym wysiłkiem uregulować, aby znikło to co jest, a miejsce tego, by zajął w tej sprawie zdrowy ład i godny naszej dzielnej Armji porządek.

Instytucję elewów w orkiestrach wojskowych przejęliśmy od naszyeh zaborców: austrjackiego i rosyjskiego. Z ust jednego z bardzo poważnie tę sprawę pojmujących ludzi usłyszałem niedawno zdanie, że zbrodnię popełniają rodzice, oddający dzieci na elewów do muzyki wojskowej. Jeżeli to zdanie nie możnaby rozciągnąć na wszystkie bez wyjątku orkiestry — to śmiało twierdzę, że w bardzo znacznym procencie wypadków krew mrożących — ma ono swoje, aż nazbyt dostateczne usprawiedliwienie. Dziwna jakaś obojętność dla kierunku moralnego powierzonej sobie dziatwy, nieumiejętność fachowego kierowania wykształceniem muzycznem, pijaństwo, rozpusta, choroby weneryczne — oto te wypadki krew mrożące — oto zasadnicze zło, dla usunięcia którego współ-

praca odpowiednich departamentów wyżej wymienionych trzech ministerstw jest konieczna.

Kto oddaje swoje dziecko do orkiestry wojskowej na „elewa"? Odpowiedź na to zasadnicze pytanie rozświetli wiele. Otóż elewi orkiestr wojskowych rekrutują się przeważnie z najbiedniejszych rodzin, które nie mają środków na posyłanie chłopca, ani do żadnej szkoły, ani nawet tych minimalnych sum, których żąda mistrz — rzemieślnik za wyuczenie chłopaka rzemiosła, Ponieważ u rodzin tych każdy kąsek chleba więcej zjedzony, odgrywa rolę decydującą — oddają chłopaka do wojska, które ubiera go, żywi i obowiązuje się w jakimś okrekie czasu wyuczyć gry na instrumencie, do którego według zdania kapelmistrza chłopak okaże zdolności. I tu już zachodzi zasadnicza różnica pomiędzy oddaniem chłopca do terminu u jakiegokolwiek rzemieślnika, a między oddaniem go do nauki w orkiestrze wojskowej. Chłopak-terminator, po ukończeniu z góry umówionych lat nauki u „majstra", staje do egzaminu przed komisją danego cechu rzemieślniczego, czy też komisją Izby rzemieślniczej danego okręgu. Komisja ta, po odbytym egzaminie, wydaje chłopcu świadectwo, stwierdzające jego fach, jego przygotowanie do niego i to, że chłopak w czasie terminu ukończył wieczorną szkołę uzupełniającą. Mistrz-rzemieślnik jest obowiązany udzielić chłopcu nauki rzemiosła, dopilnować pod karą pieniężną, by chłopak uczęszczał do szkoły wieczorowej — przedkładać Inspektorowi pracy wykaz zatrudnionych małoletnich, a honor jego i ambicja mistrza, nakazują mu, by powierzone jego opiece dzieci wyrosły na godnych przedstawicieli cechu.

Jak strasznie inaczej wygląda ta sprawa z „terminatorami" orkiestr wojskowych!

O wychowaniu religijno - moralnem zupełnie niema mowy. Chłopca-niedolatka traktuje się jak zupełnie dorosłego żołnierza, a więc zezwala mu się milcząco na wszystko. Bezwzględnie winy nie ponoszą tu władze wojskowe centralne. Rozkazy istnieją — regulują wiele spraw — lecz w aż nazbyt wielu wypadkach pozostają one papierowymi rozkazami. Czy wielu księży kapelanów pułkowych — do których bezwzględnie ten obowiązek i bez rozkazu należy — mógłby mi odpowiedzieć, że chłopcy z orkiestry znajdują się pod ich moralnym wpływem, że znają katechizm, że są dobrze przygotowani do życia społecznego, że obowiązki swojej religji spełniają? Bardzo proszę — niech mi sumiennie odpowiedzą! A dalej, czy chłopcy ci w myśl ustawy chodzą do szkół wieczornych? A jeżeli nie — to dlaczego organa stojące na straży wykonania tej ustawy nie wglądnęły w tę sprawę dotychczas? Jakżeż wygląda teraz sprawa fachowej nauki? Powiedzmy szczerze, że ona wcale nie wygląda. O jakimś systemie pracy, o metodzie w nauczaniu, mowy nie ma. Słyszy się wprawdzie tu i owdzie, że orkiestra składa się z samych elewów, że gra dobrze itd., ale są to tak nieliczne wyjątki, choć bardzo szczytne, że niczem nie osłabiają grozy położenia w znaczniejszej pozostałej reszcie.

Tu należałoby się zastanowić, kto ponosi winę? Wypadałoby przypisać ją kapelmistrzom. Chcąc być sprawiedliwym — całej winy na nich zwalić nie można. Szkolenie orkiestry, służba, uganianie się za zarobkiem, jedynem źródłem dochodu orkiestry — absorbują kapelmistrzowi zbyt wiele czasu — a tak już się składa, że powierzyć tej sprawy ważnej nie ma komu. Rzadko znajdzie się podoficer, któryby szczerze chciał i umiał być instruktorem elewów, a wśród ogółu podoficerów daje się zauważyć nawet jakieś wrogie usposobienie dla elewów, których uważają podoficerowie za swoją „konkurencję", a więc radziby raczej elewom zaszkodzić, niż pomódz. Oto gorzka prawda. Cóż się więc dzieje? Elew otrzymuje zwykle ten instrument do nauki, który w danej chwili jest wolny, a nie ten, do którego okazałby zdolność lub chęć, jest to przytem zwykle instrument już z orkiestry wysortowany — niezdatny do użytku. A któż „uczy" elewa? Zwykle jego starszy kolega-elew. Czyli uczył Marcin — Marcina. O ile z litości pokaże jakiś podoficer w przystępie dobrego humoru elewowi palcowanie g a m y — t o zdarza się często, że biedak taki gra tę samą gamę — ot tak sobie — przez cały boży rok i to tylko w chwilach wolnych od — skrobania ziemniaków, czyszczenia trąb, mycia podłóg, zamiatania podwórza etc. etc. Ten stan rzeczy trwa zwykle do chwili, póki z konieczności nie wcieli się chłopca do orkiestry. Teraz zaczyna się ćwiczenie „kawałków" na gwałt. I rzecz dziwna, a będąca miernikiem zdolności muzycznych naszego ludu— chłopak po kilku tygodniach dmie w swój instrument nieźle — staje się członkiem orkiestry, a jako taki, wysyłany bywa ze starszymi na „granie" i tu rozpoczyna się nowy dramat: ma on prawo palić papierosy, pić do utraty przytomności no i używać innych dobrych rzeczy. Tu już ponoszą winę starsi współkoledzy, podoficerowie, którzy opiekować się tą młodzieżą nie chcą, czy też nie umieją. Przez zbytnie spoufalanie się z uczniami, tracą coraz bardziej na powadze wobec nich, aż do tego stopnia, że znika zupełnie różnica pomiędzy podoficerem — dorosłym obywatelem, często ojcem rodziny, a chłopakiem 15—16 letnim. Po tak „skończonej nauce", chłopak nie poddawany żadnemu egzaminowi — nie kontrolowany przez nikogo — zaczyna „chorować". „Choroba" ma zwykle na celu zwolnienie się z wojska, a raczej ucieczkę z jednego pułku, aby dostać się do innego już jako gotowy „muzyk", kandydat na podoficera. Często lekarze zwalniają takiego chłopaka w jednym pułku, a przyjmują w drugim — i wyrabia się typ przelotnej jaskółki, która w przeciągu kilku lat „zwiedza" różne pułki.

Ten stan odpowiada prawdzie bezwzględnie. Że jest on zły — wątpliwości nie ma. A jak mu zaradzić? O tem następnie. C. d. n.

Ed.

JAN BULANDA.

Śpiewak ludowy Augustyn °

I.

Któż nie zna pieśni najpopularniejszej z pomiędzy pieśni wiedeńskich: „O, mój miły Augustynie"... Autor i kompozytor tejże, wesoły Augustyn jest pierwszym śpiewakiem ludowym, jakiego zna Wiedeń. Nie można się niestety nic dowiedzieć o urodzeniu i pochodzeniu tego człowieka, późniejsza jedynie kronika podaje, że urodził się w Wiedniu w r. 1643 jako syn rodziny kaczmarskiej.

Maksymiljan Augustyn żył w bardzo wielkiej biedzie; to jednak nie przeszkodziło mu rozwinąć wspaniałego humoru światowego i z przyzwyczajenia do bezczynności chwycić się raczej zajęcia wędrującego muzykanta, niż zarabiać na chleb pracą. Jedyne zajęcie Augustyna polegało na tem, że z kobzą (dudami) chodził wieczorem po restauracjach i żartował oraz śpiewał mieszczanom, którzy tam zapominali o swych kłopotach. Ten zawód znał wybornie. Zwracał uwagę szczególnie na zdarzenia i wypadki swego czasu, które opisywał w rymach dzięki pomocy swej szczególnej pamięci, do tego komponował popularną melodję i odśpiewywał ją przed publicznością.

Augustyna pierwszego śpiewaka ludowego w pełnem znaczeniu tego słowa poszukiwano wkrótce daleko i szeroko, a produkcje jego były nawet burzliwe, ponieważ sale przepełnione nie mogły pomieścić wszystkich cisnących się słuchaczy. Nie grał on tylko w jednem miejscu, lecz żarty swe urządzał' w coraz to innej gospodzie. A gospody te były zwykłemi piwiarniami, o ile je można było odnaleźć.

Konrad Ulryk Pulfau, właściciel takiego szynku umiał go sobie tak zjednać schlebianiem i jakiś czas podarkami, że grywał u niego dwa razy tygodniowo. Szczodrobliwość gospodarza miała wielki wpływ na wesołe usposobienie Augustyna i najczęściej robił tak dużo dobrego, że już ochotnicza pomoc kilku towarzyszów tylko mogła go do mieszkania zaprowadzić.

I tak szło dzień za dniem; wkrótce jednak naraził go taki sposób życia na straszne niebezpieczeństwo...

II.

Przyszedł fatalny rok 1673; w Wiedniu wybuchła zaraza. Każdy bogaty czy biedny, wysoki czy niski opuszczał miasto, jeśli miał się dokąd udać. W ciągu trzech miesięcy padło wśród ludzi tysiące ofiar tej okropnej zarazy. Całe miasto, upodobniło się do domu żałoby lub cmentarza. Któż mógł wtedy myśleć o szynku ?

Ci, co mieli ochotę i odwagę szumieć, nie doznawali przyjemności w pieśniach i żartach Augustyna, które mogły się odbywać ukradkiem wskutek surowych zakazów, skierowanych przeciw wesołości; on sam bez chęci z powodu zmniejszonych dochodów stawał się mrukiem zamkniętym w sobie i wreszcie' zbliżył się koniec jego wzięcia.

Teraz oddawał się dwa razy więcej piwu i wódce. Kredyt posiadał u gospodarza restauracji „pod daszkiem", ponieważ ten polityk miał na względzie przyszłość i użytek z Augustyna, ponieważ w większej części zawdzięczał swój dobrobyt temu śpiewakowi, a wkońcu dlatego, że w tych dniach smutnych było przyjemnie mieć wesołego gościa, który się przynajmniej ustawicznie nie skarżył.

Augustyn szukał teraz pociechy w piwie! Gdy się ściemniło, wstawał i kołysał się pół nieprzytomnie do swego domu. Nie mogąc się orjentować, potykał się drogą, która była najbliżej. Świeże powietrze przyczyniło się jeszcze bardziej do zaciemniania jego umysłu; zataczał się wkoło w półśnie śpiewając swa pieśń ulubioną:

O mój miły Augustynie,
Już po złocie i po winie.
0 mój miły Augustynie,
Wszystko minie!
    Już skończyłbym życie z „kwitą",
    Gdyby brakło raz kredytu,
    Lecz mam kredyt; żyć cóż mi to —
    Bez kredytu!
1 Wiedniowi się nie wiedzie,
Jak Augustyn jest dziś w biedzie,
Wzdycha ze mną, wzdychać będzie:
Wszystko w biedzie!
    Każdy dzień, to dawniej — święto;
    Dziś z zarazą, z tą przeklętą,
    To trupiarnia, a nie święto.
    Wszystko wzięto!
O mój miły Augustynie,
Już cię pewny grób nie minie,
W ukochanej mej mieścinie —
Wszystko ginie!

Wciąż powtarzał sobie tę ostatnią zwrotkę chwiejąc się po drodze, aż nagle poczuł, że usuwa mu się grunt pod nogami. Następnie wpadł w wielki dół, dosyć miękko usłany i zasnął dobrodusznie, nieczując, że potem jeszcze więcej ciał za nim spadało.

Skoro zbudził się wskutek chłodu porannego, zauważył, że leży przed bramą zamkową między trupami w niezasypanym jeszcze grobie zmarłych na dżumę.

Z całego gardła krzyczał o pomoc! Zauważyli go grabarze zadżumionych i wyciągnęli go z jego strasznej sypialni.

Możnaby sądzić, że Augustyn padł ofiarą tego nieszczęśliwego wypadku; tymczasem przeciwnie, nie zaszkodziło to bynajmniej jego silnym nerwom. Opowiadał wszędzie swe zdarzenie ze śmiechem, a współczucie słuchaczy przynosiło mu obfite datki. Augustyn przeżył wesoło czas morowego powietrza, używał bez miary, jak dawniej i skoro w grudniu wygasła zaraza, rozpoczął swoje występy na nowo.

---

3) Podług M. Hermanna : Sagen und Geschichten aus der Kaiserstadt Wien.

WIEDZA MUZYCZNA

NauKci transponowania.
LeKcja trzecia.

W poprzednich lekcjach zajmowaliśmy się pisemnem transponowaniem. Dziś wypada nam zająć się transponowaniem a` yista na instrumencie. Jest to sposób transponowania znacznie trudniejszy — możliwy jednak do opanowania przy dobrej woli, pilności i wytrwałości. W celu łatwiejszego zrozumienia stojących przed nami zadań musimy zapoznać się dokładnie z instrumentami muzycznemi, jakich dzisiaj używamy.

Instrumenty muzyczne dzielimy na trzy zasadnicze grupy:

I. instrumenty strunowe.
II. instrumenty dęte.
III. instrumenty perkussyjne.
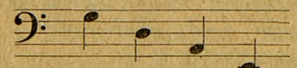
Każda z tych grup rozpada się na dwie mniejsze grupy.

I. instrumenty strunowe:
1. instrumenty strunowe smyczkowe (skrzypce, altówka, wiolonczela, kontrabas).
2. instrumenty strunowe szarpane: (mandolina, gitara, cytra, harfa, fortepjan).

II. Instrumenty dęte:
1. instrumenty dęte drewniane (flety, oboje, klarnety, fagoty, różki angielskie).
2. instrumenty dęte blaszane (trąby, rogi, puzony, tuby).

III. Instrumenty perkussyjne:
1. instrumenty perkussyjne o oznaczonej wysokości tonu (kotły, dzwonki).
2. instrumenty perkussyjne o nieoznaczonej wysokości tonu (bęben, bębenek, trjangel, żele, tam-tam).

Jest to podział instrumentów według źródła tonu. A więc w grupie pierwszej źródłem tonu są struny, w grupie drugiej źródłem tonu jest słup powietrza w trzeciej zaś grupie instrumentów źródłem tonu są błony, płyty, sztaby. Prócz tego podziału instrumentów poznać musimy jeszcze jeden podział. Jest to podział na instrumenty „transponowane" i „nietransponowane". Przedewszystkiem co znaczą te terminy ? Z nauki zasad muzyki wiemy, że istnieją instrumenty ąuizyczne, których ton brzmi o oktawę niżej lub oktawę wyżej niż nuty napisane dla tych instrumentów. Tak np. nuty dla kontrabasu smyczkowego oznaczające cztery struny pisze się:



g d A E

w rzeczywistości brzmią one : g jak G, d jak D, A jak A, E jak E. Podobnie nuty pisane dla pikuliny brzmią w wykonaniu inaczej, a mianowicie o oktawę wyżej. A więc napisana gama C-dur w oktawie dwa razy kreślonej brzmi na pikulinie jako C-dur w oktawie trzy razy kreślonej. A więc pismo nutowe nie zgadza się z prawdziwem brzmieniem tonu tych instrumentów. Instrumenty takie, których tony inaczej brzmią niż nuty napisane, nazywamy instrumentami transponowanymi. W przeciwieństwie do instrumentów transponowanych nazywamy nietransponowanymi te instrumenty, których tony brzmią dokładnie tak, jak to wskazują napisane nuty. Z tych dwu kategoryj instrumentów: transponowanych i nietransponowanych składa się orkiestra. Poznamy więc teraz ten drugi podział instrumentów na transponowane i nietransponowane.

Instrumenty:

nietransponowane: (tony ich tak brzmią jak są napisane nuty)	**transponowane:** (tony ich inaczej brzmią niż nuty napisane)
skrzypce	
wiola	
wiolonczela	kontrabas
flet C	wszystkie inne flety i pikuliny
obój	różek angielski
klarnetC	wszystkie inne klarnety: A, B, Es
fagot	kontrafagot
waltornia C	wszystkie inne waltornie
kornet C	wszystkie inne kornety
trąbka C	wszystkie inne trąbki
puzon altowy	puzon altowy z wentylami
puzon tenorowy	
puzon basowy	
tuba basowa	
harfa	
fortepjan	gitara
organy	
głosy ludzkie pisane w odpowiednich sobie kluczach	tenor pisany w kluczu wiolinowym
KOťiy	
dzwony	dzwonki (Glockenspiel).
ksylofon	

„Transponowanie“ na pikulinie, względnie kontrabasie jest rzeczą bardzo łatwą. Odbywa się niekiedy nawet bez świadomości ze strony grającego. O ile grający transponować chce 0 oktawę, nie przedstawia to najmniejszej trudności.

Ćwiczenie: Na instrumencie swoim przegraj kilka utworów o oktawę wyżej, następnie o oktawę niżej niż to podają nuty.

Inaczej ma się rzecz z instrumentami transponowanymi, u których różnica pomiędzy napisanemi nutami a rzeczywistem brzmieniem wynosi mniej niż czystą oktawę.

Z powyższego zestawienia transponowanych 1 nietransponowanych instrumentów wynika, że wszystkie instrumentry dęte, które nie są „w stroju C“ należą do transponowanych. Jakież więc stroję mamy w użyciu ? - Oto one: (prócz „C") A, 13, Des, Es, F, G, A, As. Zapyta może niejeden: a pocóż nam aż tyle różnych strojów ? Odpowiem na to: są one potrzebne tak ze względów praktycznych*, jak i ze względów nakazanych estetyką (estetyka = nauka o pięknie). Tak jedne, jak i drugie względy będą przedmiotem rozważań naszych w lekcji następnej.

Zadanie: Przegraj jedną ze znanych Ci uwertur naprzód na B klarnecie (trąbce, waltorni etc.) następnie z tych samych nut przegraj ją na C klarnecie (c trąbce etc.), spostrzeżenia zapisz sobie.

Nowe wydawnictwa.

JÓZEF KOFFLER: „MUSIQUE DE BALLET“ op. 7 pour piano solo Editions Maurice Senart-Paris.

Dr. Józef Koffler, profesor klasy kompozycji atonalnej w Konserwatorjum lwowskiem, należy do rzędu tych nielicznych u nas kompozytorów — może nietylko u nas — dla których świat idei muzycznych leży daleko za dotychczasowemu utartemi szlakami kanonów: pojęć i wyobrażeń. Nowe drogi — nowe pojęcia piękna — nowe prawa estetyki. Twórczość Kofflera coraz bardziej intenzywna, gorączkowo szuka nowych dróg i — te znajduje. Najlepszym dowodem tego op. 7. „Musicjue de ballet“, wydany u Senarta w Paryżu. Są to minjatury, o niesłychanie zwartej formie, ściśle atonalne, pod względem rytmu i tematyki ogromnie ciekawe — pod każdym względem godne poznania. Dla przeciętnych nawet pianistów trudności specjalnych nie przedstawiają.

Prof. Tadeusz Majerski.

O dziele tem pisze prof. Dr. Adam Sołtys w „Dzienniku Lwowskim“ z 31 lipca 1927:

Przed niespełna rokiem mieliśmy sposobność poznać działalność kompozytorską dr. Józefa Kofflera, w wydanem (drukiem) opracowaniu 40 pieśni polskich. W opracowaniu tem ujawniała się przedewszystldem oryginalna inwencja i wysoka technika kompozytorska. Te wielkie zalety występują jeszcze wyraźniej w nowym utworze J. Kofflera w „Muzyce baletowej“. Utwór ten należy do bardzo nielicznych jeszcze kompozycji w literaturze polskiej, które wprowadzają konsekwentnie system atonalny (12 tonowy). Pracą tą stanął J. Koffler w rzędzie kompozytorów par excellence modernistycznych.

Modernizm ten zaznacza się zarówno budową linji melodyjnej głosów skrajnych i środkowych, jak harmoniką atonalną, jak wreszcie grupowaniem zdań i okresów muzycznych.

„Muzyka atonalna“ składa się z 4 ogniw: „Marsz“, „Walc“, „Tango“ i „Galop-Finale“. Poszczególne ogniwa posiadają niezwykłą zwięzłość; myśli muzyczne są jakby skondensowane. Łączniki, rozwadniające zwykle esencję muzyczną, są tu minimalnie krótkie. Stąd treściwość i prostota koncepcji. Niema zupełnie pustych frazesów pianistycznych, zbytecznych ornamentów, obliczonych na łatwowierność słuchaczy. Miejsce frazesów zajmują treściwe zwroty, podyktowane szczerą inwencją. W kompozycji jest polot, nerw i świeżość młodości. Melodje wiją się wartkim potokiem, tworząc nieoczekiwane desenie, przenosząc się z lekkością z rejonów niższych do wyższych. Liczne pomysły kontrapunktyczne, (imitacje, podwójna i potrójna tematyka) wprowadza kompozytor umiejętnie i stylowo, tak, że nie tamują one nigdzie tętna tanecznego. Wrażenie potęguje świetna budowa metryczna. Przeważają grupy nieregularne (przeważnie 7-taktowe), przeplatane z rzadka grupami regularnemi (4, 6, 8 taktów). Budowa tego rodzaju wnosi życie i moc frapujących kontrastów. Tak np. „Marsz“ składa się z samych grup 7-taktowych z wyjątkiem ustępu „Un poco meno mosso“ (tria, opartego na basso ostinato j, gdzie budowa jest zupełnie „klasyczna“ „+8. W „Walcu“ i „Galopie“ kontrastują grupy 7-, 4- i 6-taktowe.

Najsymetryczniejszą budowę posiada „Tango“, złożone z samych grup 7- i 4-taktowych. Owa niezamącona symetrja tworzy^ harmonijną, dokładnie zaokrągloną całość. Liczne odcienie dynamiczne i zmiany temp powiększają wrażenie całości. Układ niełatwy, lecz przedstawiający wdzięczne pole dla pianisty. — W^ydanie staranne i gustowne.

Kompozycją tą zainteresują się zapewne pianiści—wykonawcy i pedagodzy.

Dr. A. Sołtys.

Kalendarzyk muzyczny

Sierpień
16-31

Dnia 17 sierpnia 1880 r. w Bergen zmarł skrzypek Ole Buli.

Dnia 18 sierpnia 1849 r. w Paryżu urodził się Benjamin Godard.

Tegoż dnia 1856 r. w Warszawie urodził się Jan Gall.

Dnia 19 sierpnia 1750 r. w Legnano urodził się Antonio Solieri.

Dnia 20 sierpnia 1561 r. w Rzymie urodził się Jacopo Peri.

Tegoż dnia 1889 r. w Koninie urodził się Witold Friemann.

Dnia 21 sierpnia 1876 r. w .Suwałkach urodził się Jerzy Lalewicz.

Dnia 22 sierpnia 1862 r. w St. Germain urodził się Claude Debussy.

Tegoż dnia 1865 r. w Obertynie urodził się Stanisław Bursa.

Dnia 27 sierpnia 1867 r. w Foggia urodził się Umberto Giordano.

Dnia 29 sierpnia 1876 r. w St. Germain en Laye umarł Felicien David.

Kronika muzyczna

f Ś. p. Michał Toepfer.

Znany i zasłużony miłośnik sztuki Michał Toepfer zmarł w Poznaniu dnia 24 lipca 1927 r. po kilkudniowej chorobie w 64 roku życia.

Ś. p. Michał Toepfer pozostawił szereg kompozycji i ciekawe zbiory z zakresu muzyki i literatury. Ś. p. Zmarły był współpracownikiem „Muzyka Wojskowego“. W ostatnich numerach naszego pisma umieściliśmy szereg Jego prac. Cześć Jego pamięci!

Odpowiedzi Redakcji

P. Wójcik Aleks., st. strz. 5 psp. Sz. Pan ma zapłaconą prenumeratę do dnia 30 listopada br.

P. A. Herrmann, Brodnica. Nowego prenumeratora witamy. Żądane nry wysyłamy stosownie do życzenia.

P. Michał Drainowicz, Lida. Nr. 8 po raz dugi wysyłamy. To co Sz. Pan nam pisze, jest dla nas bardzo przykre — tem bardziej, że jesteśmy wobec panujących tam stosunków bezradni. Nru 13 niestety z powodu wyczerpania nal,-ładu przesłać nie możemy.

P. Perski Adam, Bączkowice. W miarę możności posialiśmy zamówione nry. Niektórych z powodu wyczerpania nakładu dostarczyć nie możemy. Od 1 sierpnia dostarczać będziemy regularnie, należytość prosimy wysłać na nasze konto P. K. O. 208.081.

P. Kominek Franc., sierż. ork. 3 psp. P. kpt. Rund podał adres orkiestry do Zakopanego i tam też wszystkie należne egzemplarze „Muzyka" wysłaliśmy nie mając wiadomości, że Sz. Pan stale w Bielsku przebywa. Nr. należny Panu został napewm stamtąd już odesłany. Nr. bieżący wysyłamy do Bielska.

P. B.skupski, st. sierż. 58 pp. Nr. 13 i 14 jest zupełnie wyczerpany. Dalsze nry przesyłać będziemy Sz. Panu pod nowym adresem. Cześć 1

P. Bohusz, Sajewicz, Jóżwikowski — Szpital, Wilno. Serdeczne życzenia rychłego powrotu do zdrowia. Egz. wysyłać będziemy pod podanym adresem. O ewentualnej zmianie adresu proszę nas wczas zawiadomić.

P. Reutl, ork. 50 pp. Fotografję i pieniądze otrzymaliśmy — .dziękujémy — będzie umieszczona.

P. Żurkiewicz, siarż. ork. 70 pp. Rozwiązanie zagadki, łamigłówkę i spis członków orkiestry 70 pp. otrzymaliśmy. Prosimy bardzo o przysłanie fotografji do „Informatora". Cześć 1

P. Rutka, ork. 1 pp. Leg. Prenumeratę za dwa miesiące z podziękowaniem otrzymaliśmy. Prosimy koniecznie o przysłanie fytografji p. kapelmistrza i orkiestry do „Informatora". Pozdrowienia! Cześć!

Czasopisma muzyczne

Śpiewak. Treść nr. 8—7. : St. M Stoiński — Jak powstały formy muzyczne, St. M. Stoiński — Słuch i jego wyszkolenie, Jan Fojcik — Uwagi na tle zjazdów śląskich Varia, Z życia muzycznego Katowic, Zjazd Delegatów Związku Chórów Kościelnych w Poznaniu, Wynik tegorocznych zjazdów śpiewackich na Śląsku, Kronika chóralna, Dział organizacyjny, Przegląd pism.

„Hosanna". Treść nr. 8: N. Ks. Arcybiskup Mańkowski Rozważania nu tle Piusowego „Motu Proprio" o muzyce kościelnej. Ks. J. Matulewicz — Kyrie eleison. Dokoła naszych zasad. X. Dr. H. Feicht — Sprawozdanie z nut; Msze, motet, nieszpory, pieśni. Nasza ankieta. Kronika. Przegląd pism. — Dodatek nutowy: Ks. W. Orzech -Preludjum na tle pieśni „O Marjo, czemu biegniesz w niebo".

„Przegląd Muzyczny". Treść nr. 7 : Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów) — Muzycy włoscy w krakowskich kapelach katedralnych. Międzynarodowa wystawa muzyczna w Genewie. Koncerty chóralne w Paryżu. Dr. Jr N. — Onączenie zawodów śpiewaczych. Jeszcze o obowiązkach śpiewactwa polskiego. Kronika. Konkurs „Gazety Porannej Warszawskiej" i zjazd śpiewaczy w Warszawie. Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych: Rada Naczelna Polskich Związków śpiewaczych i Muzycznych. — Związek Wielkopolski. — Związek Kielecki.

„Echo Muzyczne" (Chicago — Nr. 5, 6 i 7) podaje m. i. dyskusję „o udziale niewiast w chórach kościelnych" między X. Dr. Gieburowskim a X. J. K. Zarembą, omawia kompozytorską działalność utalentowanego muzyka Eug. Walkiewicza, rodem z ziemi radomskiej, ucznia szkoły muz. kośc. w Ratyzbonie (r. 1904—1905), a przebywającego obecnie w Ameryce.

Prosimy o uiszczenie przedpłaty!

Kto zaraz to uczyni — oszczędza nam pracy i Kosztów wysyłania przypomnień.

---

stopniem III i IV — jest więc na swojem miejscu, g a — cały ton ma być, a h cały ton ma być, h c półton na stopniu VI i VII musi być cały ton — podwyższam to c na cis — h cis — to cały ton i ma być, cis d stopień VII i VIII półton a więc dobrze. Gama D-dur różni się od gamy G-dur jednym tonem cis a od C-dur dwoma tonami: fis, cis

Postępując podobnie jak poprzednio znajdziemy, że po D-dur następuje A-dur, a po wyprowadzeniu tej gamy przekonasz się, że będzie ona różniła się od D-dur tonem gis — a od C-dur trzema tonami fis, cis, gis.

Gama A-dur będzie więc składała się z następujących tonów:

a h cis d	e fis gis a
I II III IV	V VI VII VIII

Następną gamą będzie gama E-dur:

e fis gis a	h cis dis e
I II III IV	V VI VII VIII

po niej nastąpi H-dur:

h cis dis e	fis gis ais h
I II III IV	V VI VII VIII

po H-dur następuje Fis-dur:

fis gis ais h	cis dis eis fis
I 'II III IV	V VI VII VIII

po Fis-dur następuje Cis-dur:

cis dis eis fis	gis ais his cis
I II III IV	V VI VII VIII

Zestawiając razem wszystko to co dotychczas odzieliśmy widzimy, że

C-dur c d e f g a h c nie ma znaków chromatycznych.

gama G ciur g a ń c *a* e tis g ma 1 krzyżyk tis
„ D-dur d e fis g *a* h cis d „ 2 „ fis cis
„ A-dur a h cis de fis gis a „ 3 „ fis cis gis
„ E-dur e fis gis a *h* cis dis e „ 4 krzyżyki fis cis gis dis
gama H-dur h cis dis e *fis* gis ais h ma 5 krzyżyków fis, cis, gis,dis,ais.
gama Fis-dur fię, gis,ais, h, *cis,* dis, eis, fisma 6 krzyżyków fis, cis, gis dis ais eis
gama Cis-dur cis, dis,eis, fis, *gis,* ais, his, cisma 7 krzyżyków fis, cis, gis, dis, ais, eis, his

Jak z powyższego zestawienia widzisz — każda następna gama ma o jeden krzyżyk więcej. Wyucz się dobrze na pamięć powyższej tabelki i porządku w jakim po sobie następują krzyżyki 1) fis 2) cis, 3) gis, 4) dis, 5) ais, 6) eis, 7) his.

Repetycja czwarta.

1. Napisz na zeszycie nutowym gamę chromatyczną od a^1 — a^2 do góry i na dół od a^2 — a^1 — pod każdą nutą napisz jej nazwę!
2. Napisz gamę z 3 krzyżykami, z 5 krzyżykami.
3. Wymień szybko kolejne następstwo krzyżyków.
4. Która gama ma 4 krzyżyki? Napisz ją!
5. Napisz następujące gamy'C, G, D, *A,* E, H Fis, Cis-dur.
6. Wyucz się dobrze na pamięć powyższego następstwa gam.

WsKazówhi.

Każde z powyższych zadań repetycji czwartej pisz we wszystkich 7 kluczach. Zadania w kluczu, odpowiadającym Twojemu instrumentowi przegraj kilkakrotnie !

SKładki.

W redakcji „Muzyka Wojskowego" na rzecz sierót po ś. p. kpt. Lewackim złożyli pp.: kpt. Chmielewicz 10 zł jako ratę za czerwiec i lipiec, por. Kardaszyński z okazji przemianowania 5 zł, ppor. Ryszard Kardaszyński 3 zł, orkiestra 56 pp, 52 zł 40 gr.

Rozwiązanie zagadek

Z **nr. 13** nadesłali pp.: Ludwik Kozub, plut 5 p. s., p.; Tuzik Roman, st. szer. 49 pp.; Panasiewicz Stanisław, szer. 13 pp.; P. Żak, plut. 74 pp.; Kurdzielewicz Antoni, plut. 5 psp.; Wolny Franciszek, kapral 15 pp. — *z* **nr.** *14* nadesłali pp.: Tuzik Roman, ork. 49 pp. i Myszczyszyn Józef, elew orkiestry 48 pp.

Z powodu pobytu orkiestr w obozach ćwiczebnych poza stałym garnizonem, zdarzyło się, że niektórzy P. T. Prenumeratorzy „Muzyka Wojskowego" nie otrzymali. Oświadczamy, że „Muzyk Wojskowy" został punktualnie jak zwykle wysłany.

Prosimy nas za niedoręczenie nie winić — upomnieć się należy w pułku.

W drodze prenumeraty można zamówić sobie **Historję Towarzystwa Jaszczurczego,** którą rozpoczął drukować ks. J. A. Łukaszkiewicz, na podstawie dokumentów archiwalnych.

Historja Tow. Jaszczurczego jest właściwie historją **walk o odzyskanie morza Bałtyckiego,** które wydarli Polsce Niemcy 1308 r. Polska dlatego połączyła się z Litwą, aby wspólnie odebrać mogła Bałtyk niemcom. Dopomagali do tego skutecznie **Jaszczurkowcy.** aż nareszcie w 1466 r. odzyskała Polska Gdańsk i morze Bałtyckie.

Dzisiaj starają się Niemcy wydrzeć Polsce t. z. Korytarz Gdański i port w Gdyni. Zabiegom i intrygom nie ma końca, więc obrońcy posiadania morza polskiego słusznie nazywają się **Nowojaszczurkowcami.** Dowiedzą się oni wiele o intrygach niemieckich dawniej i będą wiedzieli, jak walczyć dzisiaj z hydrą pruską.

Egzemplarz broszurowany będzie kosztował 5 zł. Prenumeratorzy przysyłają **połowę** przy zamówieniu czekiem warszawskim, który nabyć można w każdym urzędzie pocztowym, dopisując na nim Nr. 190 027 W. Drugą połowę po ukończeniu dzieła.

Zachęcamy Czytelników do poparcia tego ważnego dzieła naukowego, napisanego popularnie.

Powtórka leKcji czwartej.

Pytanie: **Co** to jest gama? Odpowiedź: Gama jest to szereg tonów następujących po sobie a ułożonych w pewnym porządku. P. Jak dzielimy gamy? O. Na chromatyczne i na djatoniczne. P. Podaj różnicę tych gam. O. Gama chromatyczna jest to kolejne następstwo 12 tonów jednej oktawy, czyli gama chromatyczna składa się z półtonów — gama djatoniczna składa się z całych tonów i półtonów. P. Ile rodzajów gam djatonicznych używamy dzisiaj? O. Dwa rodzaje: gamy durowe i gamy molowe. P. Którą gamę durową uważamy za pierwszą? O. Gamę C-dur. P. Gdzie znajdują się w tej gamie półtony? O. Między stopniem III a IV i między VII a VIII. P. Jakie odległości znajdują się pomiędzy pozostałymi stopniami? O. Całe tony. P. Nazwij je i wymień stopnie. O. C—d między stopniem I a II, d—e między II a III, f-g między IV a V, g-a między V a VI, a—h między VI a VII stopniem. P. He więc całych tonów a ile półtonów ma gama durowa? O. Pięć całych tonów a dwa półtony. P. Na ile tetrachordów podzieliliśmy każdą gamę? O. Nadwatetrachordy po cztery tony. P. Co spostrzegamy przy podziale gamy durowej na dwa tetrachordy? O Że każdy tetrachord gamy durowej jest jednakowo zbudowany t. zn. ma dwa całe tony i jeden półton na końcu. P. A jaka odległość znajduje się pomiędzy tetrachordami tej samej gamy? O. Cały ton. P. A która gama następuje po C-dur? O. Gama G-dur. P. Jak doszliśmy do tego? O. Drugi tetrachord gamy C-dur wzięliśmy za pierwszy tetrachord gamy G-dur. P. Co zauważyliśmy budując tę gamę? O. Że w drugim tetrachordzie musieliśmy użyć krzyżyka fis, aby uzyskać półton między stopniem VII a VIII. P. Jak doszliśmy do następnej; gamy po G-dur? O. Biorąc znowu drugi tetrachord z G-dur za pierwszy w D-dur, czyli piąty stopień G-dur za tonikę w D-dur. P. Który stopień gamy nazywamy toniką? O. Pierwszy. P. Ile znaków chromatycznych ma D-dur? O. Dwa: fis, cis. P. Jak się nazywa następna gama? O. A-dur. P. Ile znaków ma ona? O. Trzy krzyżyki: fis, cis, gis. P. Nazwij następne gamy i podaj ilość i nazwę ich znaków Chromatycznych. O. Po A-dur następuje E-dur — ma cztery krzyżyki: fis, cis, gis, dis. Po E-dur następuje H-dur z pięcioma krzyżykami: fis, cis, gis, dis, ais. Po H-dur następną gamą jest Fis-dur z sześcioma krzyżykami: fis, cis, gis, dis, ais, eis. Po Fis-dur następuje Cis-dur. Ta gama ma siedm krzyżyków: fis, cis, gis, dis, ais, eis, his. P. Wylicz gamy z krzyżykami w kolejnem następstwie zaczynając od C-dur. O. C-dur, G-dur, D-dur, A-dur, E-dur, H-dur, Fis dur, Cis-dur. P. Wylicz krzyżyki! O. fis, cis, gis, dis, ais, eis, his. P. Jak nazywamy gamy G-dur, D-dur, A-dur, E-dur, H-dur, Fis-dur, Cis-dur? O. Gamami transponowanemi. P. Dlaczego? O. Są one zbudowane tak samo jak C-dur tylko tonikę każda z nich ma inną.

L,eKcja piąta.

Prócz gam durowych z krzyżykami mamy jeszcze gamy d u r o w e z bemolami. Zwracam zaraz na wstępie uwagę Twoją na to, że gama z bemolami nie musi być gamą m o l o w ą a więc, że bemole nie decydują o charakterze gamy. Chcąc wynaleźć pierwszą gamę durową z bemolem wracamy do naszego znanego nam już podziału gamy C-dur na dwa tetrachordy:

C d e f	g a h c
1. tetrachord	2. tetrachord

Wolne posady

Do 42 pp. w Białymstoku potrzebni są natychmiast orkiestranci na podoficerów zawodowych lub nadterminowych:

1 flecista-solista
3 I-szych B.-klarnecistów
1 Es-klarnecista
2 I-szycli B.-kornecistów.

Petenci powinni posiadać warunki na podoficerów zaw. orkiestrantów ewtl. nadterminowych. Zgłoszenia kierować do kapelmistrza por. Hryniewicza 42 pp.

Potrzebni do orkiestry 35 pp. w Brześciu n/B. na etat podoficerów zawód, lub nadterminowych:

2 I-szych B.-kornecistów
1 B.- lub Es-klarnecista
1 alcista lub waltornista
1 barytonista
1 wiolonczelista (pożądany także jakikolwiek instrument dęty).

Wymienieni mogą być przyjęci w stopniu od kaprala do sierżanta włącznie.

Zgłaszać się do kapelmistrza 35 pp. w Brześciu n/B. koszary Grajewskie, por. kplm. B. Rossego.

Do nowopowstającej orkiestry w jednej z formacyj na Pomorzu potrzeba natychmiast

kapelmistrza.

Kapelmistrz zostanie przyjęty na etat podoficera zawodowego. Procenty i mieszkanie zapewnione. W okolicy nie ma żadnej orkiestry — zarobki bardzo wysokie. Możliwość otrzymania lekcyj prywatnych.

Podania zaopatrzone w odpisy świadectw i polecenia wnosić do dnia 30 sierpnia b. r. do redakcji „Muzyka Wojskowego''[1].

Do tejże orkiestry potrzebni na etat podoficerów zawodowych:

1 kornecista, 2 klarnecistów,
1 barytonista, 1 basista.

Podania do dnia 30 VIII. 1927 do redakcji.

Pierwszeństwo mają grający na instrumentach smyczkowych.

Orkiestra 53 pp. poszukuje na etat podoficera zawodowego:

1 1. skrzypka (solistę i rutyn, dyrygenta)
1 perkusistę grającego na ksylofonie.

Reflektuje się na siły pierwszorzędne.

Jako młodszych muzyków ochotników (ewtl. na etat elewów):

2 dobrych skrzypków
1 pianistę.

Zgłoszenia przyjmuje ppor. W. Sosnowiec, kapelmistrz 53 pp., Stryj.

Do **pułku piechoty** kwaterującego w miasteczku województwa warszawskiego potrzebni są natychmiast orkiestranci na podoficerów zawodowych lub nadterminowych:

1 I. skrzypek
1 skrzypek-solista (dyrygent)
1 alto-wiolista
1 kontrabasista.

Wszyscy wyżej wymienieni obowiązkowo muszą grać na dętych instrumentach, tj. kornecista-solista, barytonista-solista, basista Es lub B.

Petenci powinni posiadać warunki na podoficerów zaw.-orkiestrantów ewentualnie nadterminowych. Zgłoszenia kierować do Redakcji „Muzyka Wojskowego", Grudziądz.

Druk: Zakłady Graficzne Wiktora Kulerskiego Grudziądz(Pomorze).